

Joseph
HAYDN?

Missa „Rorate coeli desuper“ in G
Hob. XXII:3

Coro SATB
2 Violini, Bassi (Violoncello/Contrabbasso) ed Organo

herausgegeben von /edited by
Willi Schulze

Joseph Haydn · Lateinische Messen
Urtext

Partitur / Full score



Carus 40.602

Vorwort

Von den 14 Messen, die der fürstlich Esterházy'sche Kopist Johann Elssner in seinem „Verzeichniß der J.Haydn'schen Werke vom achtzehnten bis zum dreyundsiebenzigsten Jahre seines Alters, deren er sich erinnerte“ aufführte¹, galten bisher zwei als verschollen². Von der für vierstimmigen gemischten Chor a cappella komponierten Messe *Sunt bona mixta malis*, im sogenannten Entwurf-Katalog auf Seite 2 eingetragen, sind weder Autograph noch Abschriften erhalten. Auch von der Missa *Rorate coeli desuper* ist das Autograph verschollen, und Abschriften unter Haydns Namen sind nicht überliefert. Es fand sich jedoch in der Benediktinerabtei Göttweig in Niederösterreich, in der die ältesten Haydn-Kopien aufbewahrt werden³, unter den „*In cogniti*“ eine Messe „Alla Capella“, deren Anfang mit der Eintragung in Haydns Entwurf-Katalog übereinstimmt. Der amerikanische Haydn-Forscher Howard Chandler Robbins Landon, der dieses Werk im Jahre 1957 entdeckte, war davon überzeugt, die verschollene Messe Joseph Haydns gefunden zu haben. In der wissenschaftlichen Erstausgabe des Werkes in der Haydn-Mozart Press⁴ berichtet der Herausgeber über seine Entdeckung der Messe im Göttweiger Katalog und über das Auffinden der Stimmen. Das Thema ist aus den beiden Haydn-Verzeichnissen, dem Entwurf-Katalog und dem späteren Haydn-Verzeichnis, bekannt. Im Entwurf-Katalog, zumeist von Haydn selbst geschrieben, war die Messe *Rorate coeli* ursprünglich nicht enthalten. Erst nach seiner Rückkehr aus England erinnerte sich Haydn an dieses Jugendwerk und trug es eigenhändig auf S.15 unter der Überschrift „Missa Rorate coeli desuper“ ein. Das Thema



wurde später von Haydns Kopisten Johann Elssner in dessen Haydn-Verzeichnis übernommen und um zwei weitere Viertel ergänzt:



Daß diese Weiterführung nicht ganz mit den Göttweiger Violinstimmen übereinstimmt, führt Robbins Landon auf einen Irrtum des Komponisten zurück, „der das Thema rund 40 Jahre nach der Entstehung des Werkes wohl aus dem Gedächtnis zitierte⁵.

Der Messe begegneten nach ihrer Veröffentlichung in der Haydn-Mozart Press mancherlei Zweifel an ihrer Authentizität. Anthony van Hoboken vermerkte in der Einleitung zur Gruppe XXII – Messen – im Verzeichnis von Haydns Werken: „Die bei der Haydn-Mozart-Presse in Salzburg als „Missa brevis alla Capella ‚Rorate coeli desuper‘“ erschienene kann nicht als XXII:3 gelten“⁶. Ebenfalls ablehnend verhielt sich der Wiener Mozart-Forscher Erich Schenk, der nachzuweisen suchte, daß es sich bei dieser Messe um ein Werk von Georg Reutter, zur Zeit des jungen Haydn Hofkapellmeister am Stephansdom, handele⁷. Er verweist unter anderem darauf, daß die in der Stiftsbibliothek St.Paul und in Schlierbach vorhandenen Kopien Reutter als Autoren nennen. Es ist indessen bekannt, daß Fehlzuweisungen in Katalogen und auf Kopien in jener Zeit häufiger vorkommen. Zudem hat bereits Robbins Landon darauf hingewiesen, daß die Göttweiger Kopie zunächst Joseph Haydns Namen trug, der erst später durchgestrichen wurde⁸.

Haydn selbst erinnerte sich erst im Alter an seine zwei kirchlichen Jugendwerke. Während er die *F-Dur-Messe*⁹ (Hoboken XXII:1), deren „Melodie und jugendliches Feuer“ er besonders schätzte, noch im Jahre 1805 neu instrumentierte, hatte er sich bei der *G-Dur-Messe* mit der nach-

träglichen Eintragung des Themenkopfes in den bereits 1765 begonnenen Katalog begnügt. Der Eintrag „Missa Rorate coeli desuper/in g“ – Tauet, Himmel, von oben (Jes. 45,8) – verweist auf den Introitus zum vierten Adventssonntag. Das Thema des Kyrie verwendet Töne des gregorianischen Versus:



Die Kürze der Sätze und die Schlichtheit der Tonsprache sind der Liturgie der Adventszeit angemessen. Sollte das Werk in den sogenannten Rorate-Ämtern gesungen werden, so hätte das Credo wegfallen müssen, wohingegen die Sonntagsmessen das Credo vorsahen, jedoch kein Gloria. Haydn, der alle Sätze des Ordinariums komponierte, dachte wohl an beide Möglichkeiten. Da die Kirchenmusik in der Adventszeit auf größere Prachtentfaltung verzichtete, wählte er die Missa brevis für vierstimmigen Chor mit Begleitung des sogenannten Kirchentrios (2 Violinen und Baß) als eine für die adventliche Bußzeit der Kirche geeignete Form. Wie in der *F-Dur-Messe* und der *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*¹⁰ (Hoboken XXII:7) bediente er sich in den textreichen Sätzen des Gloria und Credo der Polytextierung, d.h. es werden verschiedene Textabschnitte des liturgischen Textes gleichzeitig in den vier Chorstimmen gesungen. Durch diese in seiner Zeit durchaus übliche Praxis wurde die Dauer der textreichen Sätze erheblich eingeschränkt. Erst bei den Kernsätzen des Nizäischen Glaubensbekenntnisses „Et incarnatus est“, „Crucifixus“, „passus et sepultus est“ (hat Fleisch angenommen, wurde gekreuzigt, hat gelitten und ist begraben worden), verzichtete er auf die Polytextur, um bei gleichmäßiger Chordeklamation, mit Tempowechsel von Andante zu Adagio und gleichzeitigem Tonartenwechsel der Vertonung dieses andachtsvollen Credo-Teiles besonderen Ausdruck zu verleihen. Die Rückkehr zum Anfangstempo bei „Et resurrexit“ entspricht übrigens in der thematischen Diktion der Vertonung dieser Worte in der *F-Dur-Messe*. Abgesehen von den kurzen imitatorischen Ansätzen an dieser Stelle und zu Beginn des Sanctus erfolgt die Vertonung des Textes im schlichten harmonischen Satz. Das von der Gregorianik inspirierte Thema des Kyrie eröffnet auch das Credo und, in Umkehrung, das Gloria. Die instrumentalen Begleithämmen werden in den folgenden Sätzen, mehr oder weniger variiert, beibehalten. Daß auch während des *Et incarnatus est* die Violinen die gleiche Thematik verwenden, darf man wohl den originalen Eingebungen des jugendlichen Komponisten zuschreiben. Robbins Landon sieht im *Agnus Dei* den wirklich großartigen Satz dieser „Studienmesse“. Anders als in der *F-Dur-Messe*, in der das *Dona nobis pacem* auf den heiter-unbekümmerten Anfang des Kyrie zurückgreift, zeigt das *Agnus Dei* der *Rorate-Messe* eine eigene planvolle Gliederung, deren letzter Teil – *Dona nobis pacem* – das Werk ernst und würdevoll ausklingen läßt.

Haydns früheste Messe, vermutlich vor 1750 geschrieben, ist eine reine Chormesse. Der homophone Vortrag herrscht vor; auch die gleichzeitige Vertonung verschiedener Textzeilen im Gloria und Credo führt zu keiner wirklichen Polypyhonie, eher zu einer „aufgelockerten Homophonie“¹¹. Der Chorsatz zeigt mit seinem nahezu gleichmäßigen Wechsel der Harmonien noch wenig Ausgeglichenheit. Die Stimmführung ist gelegentlich ungewandt und fehlerhaft. Die „grammatikalischen Unebenheiten“, die Carl Pohl in seiner Haydn-Biographie an der *F-Dur-Messe* kritisiert¹², finden sich noch häufiger in der *Rorate-Messe*. Sie ist das Werk eines jungen Autodidakten, der eine Messe schreibt, wie er sie als Chorsänger nachempfinden konnte. Haydn

Anmerkungen zur Quelle

hat sich noch im Jahre 1776 an die Zeit seiner frühen kompositorischen Versuche erinnert, als er in seiner autobiographischen Skizze¹³ bekannte: „ich schriebe fleißig, doch, nicht ganz gegründet, bis ich endlich die Gnade hatte, von dem berühmten Herrn Porpora (so dazumal in Wien ware) die echten Fundamente der Satzkunst zu erlernen“. Nicola Porpora war erst 1752 nach Wien gekommen, wo Haydn dann sein Schüler wurde. Zu dieser Zeit hatte er jedoch die beiden Jugendmessen – *F-Dur* und *Rorate* – schon beendet. Während die *F-Dur-Messe* in der Führung der beiden Solostimmen bereits eine beachtliche Sicherheit erkennen lässt, lehnt sich die gewiß früher entstandene *Rorate-Messe* eng an zeitgenössische Vorbilder an. Daß hierbei die Werke des Domkapellmeisters Reutter, unter dessen Leitung Haydn bis zum Jahre 1749 als Chorknabe gesungen hatte, spürbar auf die Thematik und Satzweise des jugendlichen Komponisten einwirkten, lässt ein Vergleich der *Rorate-Messe* mit Werken Georg Reutters leicht erkennen¹⁴. Doch fällt es schwer, die schlichte Komposition als ein Werk des erfahrenen Domkapellmeisters anzusehen. Eher lässt sie sich in eine „geradlinige Entwicklung“¹⁵ innerhalb der Jugendwerke Haydns einordnen, die – auf dem Gebiete der Missa brevis – über die *F-Dur-Messe* zu den frühen Meisterwerken, der *Nicolaimesse*¹⁶ (Hoboken XXII:6) und der *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* (Hoboken XXII:7), führen sollte.

Der hier vorgelegten Neuauflage der „Missa brevis G-Dur“ liegt der handschriftliche Stimmensatz des Stiftes Göttweig zugrunde, der dem Herausgeber als Mikrofilm zur Verfügung stand. Die Stimmen sind auf je vier Seiten im Hochformat notiert. Sie tragen die Bezeichnung *Violino 1mo*, *Violino 2do*, *Canto*, *Alto*, *Tenore*, *Basso* und *Organo*. Das Titelblatt ist überschrieben: „Missa / à / Canto, Alto, / Tenore, Basso, / Violinis 2bus / Con / Organo, / Del Sig^{re} / Josepho Hayden“. Der Name ist durchgestrichen. Unten rechts stehen die Buchstaben *F:G:*, die als die Initialen von Franz Leopold Graff, dem damaligen Stiftsorganisten, gedeutet werden. Die letzte Seite vermerkt die Daten von 15 Aufführungen des Werkes im Stift Göttweig vom 5. April 1779 bis 13. Februar 1786. Alle Stimmen tragen die Überschrift *Alla Capella*; nach H.C. Robbins Landon ein Hinweis auf die Gnadenkapelle des Stephansdoms, für die die Messe möglicherweise geschrieben wurde. Nicht unproblematisch ist es, für die zahlreichen Satzfehler der Kopistenhandschrift, von denen einige wohl vom Komponisten selbst herühren, annehmbare Lösungen zu finden. Die Neuauflage weist Herausgeberzutaten durch Kleinstich (Bc-Aussetzung), Punktierung (Bogensetzung) und kursive Schreibweise (Dynamik) aus. Die dem *Gloria* und *Credo* vorgestellten Intonationen sind der vierten Choralmesse, bzw. dem dritten *Credo* entnommen. – Bei der Textunterlegung wurde im *Credo* Takt 8 die Deklamation in Soprano und Alt – „Sancto natus“ – nach der üblichen Textfassung (wie in Tenor und Baß) geändert. Im *Benedictus* wurde in Takt 5/6 die Textierung von Alt, Tenor und Baß der Sopransstimme angeglichen. Die Tempobezeichnungen im *Credo* – „Adagio“ bei *Et incarnatus est*, „Andante“ bei *Et resurrexit* – sind in allen Stimmen durchgestrichen. Doch entspricht dieser Tempowechsel der damaligen Aufführungspraxis.

Die handschriftlichen Stimmen befinden sich laut Mitteilung des Stiftes Göttweig vom 8.9.1981 neuerdings in der Wiener Nationalbibliothek. Dort wurde im Auftrag des Musikarchivs des Stiftes für unsere Neuauflage des Werkes ein Mikrofilm hergestellt. Herausgeber und Verlag sind dem Archivar des Stiftes Göttweig, Herrn Dr. Franz Constantini, und der Nationalbibliothek Wien für ihr hilfreiches Entgegenkommen zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Einzelanmerkungen

Abkürzungen: A = Alto, B = Basso, Bc = Basso continuo, S = Soprano, T = Tenore, Vi = Violino.

	Takt	Note	Stimme	Lesart der Quelle
Kyrie	3.7	Bc		mit 9 beziffert
	4.3	B		fis
	5.3	T		cis ¹
	5.5–6	T		e ¹ –d ¹
	5.7	S		ohne Vorschlag
	8.5	T		b
	8.7	Bc		mit 6 beziffert
	9.1	Bc		mit 6 beziffert
	10.7	Bc		mit 9 beziffert
	11.5	B		fis
	11.6	A		e ¹
	12.4	A		ohne Vorschlag
Gloria	1.5	T		c ¹
	1.8	T		b
	1.18	Vi 2		c ²
	4.1–4	T		c–c–d–fis
	4.1–4	Vi 1		Sechzehntelwerte
	5.4	T		b
	5.4	Bc		cis
	5.4–5	B		cis–cis
	5.5–7	A		d ¹ –d ¹ –d ¹
	7.4	S		b ¹
	7.7–8	A		fis ¹ –fis ¹

- ¹ J.P. Larsen, *Drei Haydn Kataloge*. Kopenhagen 1941.
- ² C.M. Brand im Vorwort der Gesamtausgabe. Aachen 1950; A.van Hoboken in der Einleitung zu Joseph Haydn, *Thematisch-bibliographisches Werkeverzeichnis*, Band II, Mainz 1971, Gruppe XXII, Messen.
- ³ J.P. Larsen, *Die Haydn-Überlieferung*. Kopenhagen 1939, S. 79ff.
- ⁴ Joseph Haydn, *Missa brevis alla capella „Rorate coeli desuper“*, vorgelegt von H.C.Robbins Landon. London 1957.
- ⁵ H.C.Robbins Landon, a.a.O.
- ⁶ Unter Nr. XXII:3 führt Hoboken die Missa „Rorate coeli desuper“ als verschollen auf.
- ⁷ E.Schenk, *Ist die Göttweiger Rorate-Messe ein Werk Joseph Haydns?* in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 25 (1960).
- ⁸ H.C.Robbins Landon, Haydn: *Chronicle and Works*. London 1981. 1. The early years, S. 139.
- ⁹ Neuauflage im Carus-Verlag (CV 40.601).
- ¹⁰ Neuauflage im Carus-Verlag (CV 40.079).
- ¹¹ I. Becker-Glauch, *Die Kirchenmusik des jungen Haydn in: Der junge Haydn*. Kongreßbericht Graz 1970, Graz/Austria 1972, S. 76.
- ¹² C.F.Pohl, *Joseph Haydn I*, Berlin 1875, S. 123.
- ¹³ Joseph Haydn, *Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, ... herausgegeben und erläutert von Dénes Bartha, Kassel 1965, S. 76 ff.
- ¹⁴ E.Schenk, a.a.O., S. 102.
- ¹⁵ I. Becker-Glauch, a.a.O., S. 80.
- ¹⁶ Neuauflage im Carus-Verlag (CV 40.605).

		<i>d</i> ²				<i>a</i>	<i>e</i> ¹
	8.1	S	<i>g</i> ¹ - <i>g</i> ¹			<i>a-a</i>	
	8.1-2	A	Viertelwert <i>fis</i> ¹			Viertelwert <i>fis</i> ¹	
	8.5	Alt	<i>b-b-b-b-c</i> ¹ - <i>a-fis-g</i>			Vorschlag als Achtelwert notiert	
Credo	8.1-9.1	T				<i>d-e-fis</i>	
	2.2	T	<i>e</i> ¹			Vorschlag als Achtelwert notiert	
	3.14-15	VI 1	<i>fis</i> ¹ - <i>e</i> ¹			<i>b</i>	
	4.3	S	<i>b</i> ¹			mit 6 beziffert	
	4.4	B	<i>cis</i>			<i>fis</i> ¹	
	5.4-9	T	<i>c</i> ¹ - <i>c</i> ¹ - <i>c</i> ¹ - <i>d</i> ¹ - <i>e</i> ¹ - <i>e</i> ¹			<i>b</i>	
	7.8	VI 1	<i>cis</i> ²			<i>b</i>	
	8.1	Bc	mit 4 beziffert			<i>a</i> ¹	
	8.1-2	S	Achtelwerte			<i>a</i> ²	
	11.1-2	A	<i>a</i> ¹ - <i>a</i> ¹			<i>G-d</i>	
	16.1	T	<i>e</i> ¹			<i>g-g-fis-g-a</i>	
	17.2	T	<i>a</i>			<i>cis</i> ¹ - <i>d</i> ¹	
	19.2	A	<i>e</i> ¹			<i>fis</i>	
	20.2-3	A	<i>d</i> ¹ - <i>d</i> ¹			<i>Viertelwert fis</i>	
	23.4-5	A	<i>d</i> ¹ - <i>d</i> ¹			<i>c</i> ¹	
	23.4-5	T	<i>a</i> ¹ - <i>a</i> ¹			Beischrift	
	23.6	T	Viertelwert <i>fis</i> ¹			<i>fis</i> ¹	
Sanctus	3.1	VI 2	<i>d</i> ¹			Viertelwert <i>e</i> ¹	
	5.2-4	T	<i>fis</i> ¹ - <i>fis</i> ¹ - <i>fis</i> ¹			Beischrift	
	6.2	S	<i>e</i> ²			Sechzehntelwert	
	6.2	Bc	<i>d</i>			<i>g-g-fis</i>	
	6.3	Bc	<i>a</i> mit 4 beziffert			fehlt	
	6.4	Bc	<i>A</i>				
	9.5	T	<i>fis</i>				
					20.1-5	VI 2	♪ ♪

Of the fourteen masses listed by Prince Esterházy's copyist, Johann Elssner, in his "Verzeichnis der J.Haydn'schen Werke vom achtzehnten bis zum dreyundsiebzigsten Jahre seines Alters, deren er sich erinnerte" (Catalogue of J.Haydn's Works: from the eighteenth to the seventieth year of his life as far as he can remember), two have been considered lost until recently². Of the unaccompanied mass for 4-part mixed choir *Sunt bona mixta malis* that is entered on page 2 of Haydn's thematic catalogue (Entwurfkatalog), neither the autograph nor any copies have been preserved. The autograph score of the mass *Rorate coeli desuper* has also been lost, and no copies under Haydn's name have come down to us. In the Benedictine Göttweig Abbey in Lower Austria, where the oldest copies of works by Haydn³ are preserved, a mass "Alla Capella" has been found among the "Incogniti" scores, that in its beginning corresponds to the entry in Haydn's catalogue of themes. The American Haydn investigator H.C. Robbins Landon, who discovered this work in 1957, was convinced that he had found Joseph Haydn's missing mass. Landon tells us of how he discovered the mass in the Göttweig catalogue and found the part scores in his scientifically annotated first edition of the work that was published by the Haydn-Mozart Press⁴. The theme was known from the two Haydn catalogues (the thematic catalogue and the later Haydn Catalogue). The thematic catalogue, for the most part written by Haydn himself, did not originally contain the *Rorate coeli* mass. It was not until his return from England that Haydn recalled this work of his youth and entered it in his own handwriting on page 15 under the heading "Missa Rorate coeli desuper". The theme ... (see German text)

was later taken over by Haydn's copyist Johann Elssner into his Haydn Catalogue and supplemented by two additional quarter-note values: ... (see German text)

That this continuation does not quite correspond to the Göttweig violin part is attributed by Landon to an error by the composer "who wrote down the theme from memory around 40 years after the composition of the work"⁵.

After its publication by the Haydn-Mozart Press, the mass encountered much doubt as to its authenticity. Anthony van Hoboken noted in the introduction to Group XXII (masses) in his catalogue of Haydn's works: "The work published by the Haydn-Mozart Press in Salzburg as 'Missa brevis alla Capella *Rorate coeli desuper*' cannot be accepted as being XXII:3"⁶. The Viennese Mozart expert Erich Schenck was just as disdainful and tried to prove that the mass in question was a work by Georg Reutter, the Court Capellmeister at St. Stephan's Cathedral during Haydn's youth⁷. He called attention to the fact that the copies found in the library of the St. Paul Monastery and in Schlierbach name Reutter as the composer. It is now well-known that incorrect assignments of authorship in catalogues and on copies during those days occurred quite frequently. Too, Landon had already pointed out that the Göttweig copy had first borne Joseph Haydn's name and that it had later been crossed out⁸.

Haydn himself did not recall his two early sacred works until he had reached old age. Whereas in 1805 he re-orchestrated the mass in F

major (Hoboken XXII:1)⁹, that he treasured for its "melody and youthful exuberance", he contented himself in the case of the G-major mass with a later entry of the opening theme in the catalogue that he had already begun in 1765. The entry "Missa Rorate coeli desuper / in g" – Drip, Heaven, from above (Isaiah 45:8) – refers to the introit for the fourth Sunday in Advent. The Kyrie employs tones of the Gregorian versus: ... (see German text)

The brevity of the phrases and the simplicity of the music are thoroughly appropriate to liturgy for Advent. If the work had been intended to be sung in the so-called "Rorate" offices, the Credo should have been omitted; the Sunday masses, on the other hand, made provision for the Credo but not for the Gloria. Haydn, who had composed for all of the items of the Ordinary, probably gave consideration to both possibilities. As church music did without great pomp during Advent, he chose the missa brevis for 4-part choir accompanied by the so-called "church trio" (2 violins and bass) as the form suited to the time of repentance in the Church. In the Gloria and the Credo with their long texts he made use – just as in the F-major mass and the *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* (Hoboken XXII:7)¹⁰ – of polytextuality, i.e., four different segments of the liturgical text are simultaneously sung in the four choral parts. In Haydn's time this was a thoroughly customary practice to reduce the length of time required for long-text items considerably. It is only in the central passages of the Nicene Creed ("Et incarnatus est", "Crucifixus", "passus et sepultus est") that he does not use the polytextual technique, relinquishing it in order to lend special expression to the setting of this devout section of the Credo through the homophonic declamation of the choir at its tempo change from Andante to Adagio and simultaneous change of key. Incidentally, the return to the beginning tempo at the words "Et resurrexit" corresponds in its thematic diction to the setting of these words in the F-major mass. Apart from the brief imitative references in this passage and at the beginning of the Sanctus, the text is set in simple harmonization. The Credo also commences with the Gregorian-inspired theme, the Gloria with the theme in inversion. In the following sections the accompanying instrumental themes are retained, but varied more or less. That the violins employ the same thematic material during the "Et incarnatus est" should probably be classed as one of the original ideas of the youthful composer. Landon sees the really magnificent part of this "apprentice Mass" in the Agnus Dei. Not as in the F-major mass in which the "Dona nobis pacem" goes back to the cheerful and carefree beginning of the Kyrie, the Agnus Dei of the *Rorate* mass reveals its own plan of division, the last part of which – Dona nobis pacem – lets the work end with earnest and dignity.

Haydn's earliest mass, presumably written before 1750, is a purely choral mass. It is predominantly homophonic; not even the simultaneous setting of different text lines in the Gloria and Credo lead to actual polyphony, but more to "tempered homophony"¹¹. With its nearly uniform harmonic changes, the choral writing still shows little sense of proportion. The vocal lines are occasionally awkward and faulty. The "grammatical irregularities" that Carl Pohl criticizes in his Haydn biography¹² are found with still greater frequency in the

Rorate mass. It is the composition of an autodidactic youth who was writing a mass the way he might have sensed it as a choir singer. In 1776, Haydn was recalling the period of his early trial flights into composition when he confessed in his autobiographical sketch¹³: "I wrote diligently but not really on sound ground until I finally had the privilege of learning the true fundamentals of the art of composition from the famous Mr Porpora (who was then in Vienna)". Nicola Porpora did not arrive in Vienna until 1752, and it was there that Haydn became his pupil. By that time, however, he had already completed the two early masses (F-major and *Rorate*). While the F-major mass already reveals considerable security in the conduct of both solo voices, the surely earlier *Rorate* mass closely follows contemporary

patterns. That the compositions of cathedral choirmaster Reutter, under whom Haydn had sung as a choir boy until 1749, had definite influence on the themes and style of the youthful composer can be easily recognized upon comparing the *Rorate* mass with Georg Reutter's works¹⁴. Yet it is difficult to think of this ingenuous composition as a work of that experienced choirmaster. It is easier to fit it into a "rectilinear development"¹⁵ within the works of young Haydn, that was to lead – in the genre of the missa brevis – past the F-major mass to Haydn's early masterworks, the *St. Nicolai Mass* (Hoboken XXII:6)¹⁶ and the *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* (Hoboken XXII:7). – For footnotes see German text.

Willi Schulze

Translation: E.D. Echols

Parmi les 14 messes que le copiste des princes Esterházy, Johann Elssner, cite dans son «Verzeichniss der J.Haydn'schen Werke vom achtzehnten bis zum dreyundsebzigsten Jahre seines Alters, deren er sich erinnerte»¹ («catalogue des œuvres de J.Haydn composées de l'âge de dix-huit ans jusqu'à soixante-treize ans, dont il se souvenait»), deux étaient considérées jusqu'à présent comme perdues². On ne connaît ni autographe ni copies de la messe pour chœur a cappella *Sunt bona mixta malis*, citée à la page 2 de ce catalogue d'incipit. De même, l'autographe de la messe *Rorate coeli desuper* est perdu, et aucune copie n'est transmise sous le nom de Haydn. Toutefois, à l'abbaye bénédictine de Göttweig, en Basse-Autriche, où sont conservées les plus anciennes copies de Haydn³, on trouve parmi les *In cogniti* une messe «Alla Capella» dont le début correspond à l'incipit du catalogue de Haydn. Le chercheur américain Howard Chandler Robbins Landon, spécialiste de Haydn, qui découvrit cette œuvre en 1957, fut convaincu d'avoir trouvé la messe perdue de Haydn. Dans la première édition critique de l'œuvre, dans la Haydn-Mozart Press⁴, l'éditeur parle de la découverte de la messe dans le catalogue de Göttweig, ainsi que de celle des parties séparées. Le thème est connu dans les deux catalogues des œuvres de Haydn, le catalogue des incipit et le catalogue Haydn plus tardif. Dans le catalogue des incipit, écrit pour la plus grande partie par Haydn lui-même, la messe *Rorate coeli* n'était pas incluse à l'origine. Ce n'est qu'après son retour d'Angleterre que Haydn se souvint de cette œuvre de jeunesse et l'y inscrivit de sa propre main, à la page 15, sous le titre de «*Missa Rorate coeli desuper*». Le thème ... (voyez le texte allemand)

fut par la suite repris par le copiste de Haydn, Johann Elssner, dans son catalogue des œuvres de Haydn, complété de deux mesures: ... (voyez le texte allemand)

Le fait que cette suite ne corresponde pas tout à fait à la partie de violon de Göttweig est attribué par Robbins Landon à une erreur du compositeur, «qui citait le thème de mémoire bien 40 ans après la composition de l'œuvre»⁵.

Après sa publication dans la Haydn-Mozart Press, l'authenticité de la messe fut plusieurs fois mise en doute. Anthony van Hoboken remarquait, dans l'introduction au Groupe XXII – les Messes – de son catalogue des œuvres de Haydn: «La messe parue dans la Haydn-Mozart Press de Salzbourg en tant que «*Missa brevis alla Capella Rorate coeli desuper* » ne peut être la messe XXII:3»⁶. De même, le Viennois Erik Schenk, chercheur mozartien, adopte une attitude négative en tentant de démontrer que, dans le cas de cette messe, il s'agissait d'une œuvre de Georg Reutter, maître de chapelle de la cour à la cathédrale St-Stéphane à l'époque de la jeunesse de Haydn⁷. Il mentionne entre autres le fait que, dans la bibliothèque conventuelle de St-Paul, ainsi qu'à Schlierbach, il existe des copies nommant Reutter comme auteur. Toutefois l'on sait que, à cette époque, des attributions fautives apparaissent fréquemment dans les catalogues et sur les copies. En outre, Robbins Landon a déjà indiqué à ce sujet que la copie de Göttweig a tout d'abord porté le nom de Joseph Haydn, qui ne fut biffé que plus tard⁸.

Haydn lui-même ne se souvint que tardivement de ses deux œuvres liturgiques de jeunesse. Alors qu'il réinstrumenta encore en 1805 la *Messe en fa majeur* (Hoboken XXII:1), dont il aimait particulièrement «la mélodie et l'ardeur juvénile», il se contenta, pour la messe en sol majeur, d'introduire ultérieurement la tête du thème dans le catalogue commencé déjà en 1765. La dénomination «*Missa Rorate coeli desuper / in g*» – Cieux, répandez-vous d'en haut en rosée (Isaïe, 45, 8) – renvoie à l'Introit du quatrième dimanche de l'Avent. Le thème du Kyrie utilise les tons du verset grégorien:

... (voyez le texte allemand)

La brièveté de la composition et la simplicité du langage sonore sont conformes à la liturgie de l'Avent. Si l'œuvre devait être chantée dans les services «*Rorate*», on devait laisser de côté le Credo, sauf si les messes du dimanche prévoyaient le Credo, mais pas de Gloria. En composant toutes les parties de l'ordinaire de la messe, Haydn pensait bien aux deux possibilités. Comme la musique sacrée renonçait

pendant l'Avent à la magnificence, il opta pour la missa brevis pour chœur à quatre voix avec accompagnement du «trio d'église» (2 violons et basse), forme destinée aux temps de pénitence de l'Eglise. De la même manière que dans la *Messe en fa majeur* et dans la *Missa brevis Sancti Joannis de Deo*¹⁰ (Hoboken XXII:7), il se servit, dans les longs textes du Gloria et du Credo, d'une technique consistant à superposer simultanément aux quatre voix des passages différents du texte: cette pratique habituelle à l'époque permettait de diminuer considérablement la durée des mouvements. Il ne renonce à cette technique de superposition que dans les parties essentielles du Symbole de Nicée, «Et incarnatus est», «Crucifixus» et «passus et sepultus est»: il cherche ainsi à conférer à cette partie extrêmement fervente du Credo une expression toute particulière, dans la déclamation égale du chœur, avec changement de tempo, d'Andante à Adagio, et simultanément changement de tonalité. Le retour au tempo du début pour le «Et resurrexit» correspond d'ailleurs dans l'énoncé thématique à la mise en musique de ces paroles dans la Messe en fa majeur. Abstraction faite de brèves interventions en imitation à cet endroit ainsi qu'au début du Sanctus, le texte est mis en musique dans une forme harmonique simple. Le thème du Kyrie, inspiré du chant grégorien, ouvre également le Credo et, en renversement, le Gloria. Les thèmes instrumentaux de l'accompagnement sont conservés dans les parties suivantes, plus ou moins variés. Le fait que les violons utilisent également la même thématique dans l'*Et incarnatus* doit être imputé aux inspirations originales du jeune compositeur. Robbins Landon voit dans l'*Agnus Dei* le mouvement vraiment grandiose de cette «messe d'étude». Au contraire de la *Messe en fa majeur*, où le *Dona nobis pacem* reprend le début serein et insouciant du *Kyrie*, l'*Agnus Dei* de la *Messe Rorate* offre une structure propre dont la dernière partie – *Dona nobis pacem* – fait résonner le sérieux et la dignité de l'œuvre.

La plus ancienne messe de Haydn, écrite vraisemblablement avant 1750, est une messe purement chorale. L'homophonie prédomine; de même, la mise en musique simultanée de différentes parties de texte dans le Gloria et le Credo n'amène aucune véritable polyphonie, mais plutôt une «homophonie bousculée»¹¹. La composition chorale, avec son alternance à peu près égale des harmonies, montre encore moins d'équilibre. Occasionnellement, la conduite des voix est maladroite ou fautive. Les «inégalités grammaticales» que critique Carl Pohl à propos de la *Messe en fa majeur*, dans sa biographie de Haydn¹², sont encore plus fréquentes dans la *Messe Rorate*. Elle est l'œuvre d'un jeune autodidacte qui écrit une messe comme s'il la sentait en tant que chanteur dans le chœur. Haydn s'est souvenu encore en 1776 de l'époque de ses premiers essais de composition, lorsqu'il reconnaissait dans son esquisse biographique¹³: «J'écrivais avec application, mais sans assurance suffisante, jusqu'à ce que j'aie la grâce d'apprendre du célèbre Monsieur Porpora (à Vienne à l'époque), les justes fondements de l'art de la composition». Nicola Porpora n'était venu qu'en 1752 à Vienne, où Haydn devint ensuite son élève. Toutefois, à cette époque, il avait déjà terminé les deux messes de jeunesse – celle en *fa majeur* et la *Messe Rorate* –. Alors que la conduite des deux voix solo de la *Messe en fa majeur* fait apparaître une sûreté attentive, la *Messe Rorate* – certainement écrite avant – se réfère à des modèles contemporains. Certes les œuvres de Reutter, maître de chapelle de la cathédrale, sous la direction duquel Haydn avait chanté dans le chœur d'enfants, jusqu'en 1749, influencèrent sensiblement la thématique et la technique de composition du jeune musicien: une comparaison entre la *Messe Rorate* et les œuvres de Georg Reutter le fait facilement apparaître¹⁴. Mais il serait difficile de considérer cette composition simple comme une œuvre du maître de chapelle expérimenté de la cathédrale. Elle se laisse plutôt ranger à l'intérieur des œuvres de jeunesse de Haydn, dans une «évolution rectiligne»¹⁵ qui devait conduire – dans le domaine de la missa brevis –, à travers la *Messe en fa majeur*, aux premiers chefs-d'œuvre, la *Nicolaimesse*¹⁶ (Hoboken XXII:6) et la *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* (Hoboken XXII:7). – Pour les notes, veuillez vous référer au texte allemand.

Willi Schulze

Mass brevis in G

Rorate coeli desuper · Hoboken XXII: 3

Joseph Haydn?
1732–1809

Kyrie

Andante

Violino I

f

Violino II

f

Tutti

Soprano

$\frac{13}{8}$

Alto

$\frac{13}{8}$

Tenore

$\frac{13}{8}$

Basso

$\frac{13}{8}$

Organo

Andante

f

Violoncello
Contrabbasso

6

Carus-Verlag

Quality may be reduced •

6 4

Aufführungsdauer / Duration / Durée: ca. 5 min.
© 1982 by Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.602
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten./Any unauthorized reproduction is prohibited by law.
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

5
 5
 son.
 Chri - ste
 lei - - - son, e - lei - - son.
 Chri - ste
 lei - - son, e - lei - - son.
 Ch.
 son, e - - lei - - son.
 5 6 5 6 6 4 #

7
 7
 e - lei - - son, e - lei - -
 e - - - -
 e - - - -
 e - - - -
 e - - - -
 e - - - -
 e - - - -
 e - - - -
 6 6 6 5 6 6

9

son.

Ky - ri - e e - lei - son, e -

son.

Ky - ri - e e - lei - son, e -

lei - son.

Ky - ri - e e - lei -

lei - son.

Ky - ri - e e - lei -

6 4 5 3 8

11

lei - son.

lei - son.

lei - son.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

9 8 6 6 6 6 6 16 8 6/4 5

Gloria

Intonation

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organ

Violoncello
Contrabbasso

Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o.
 Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus, be - ne - di - ci - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
 Ho - mi - ni - bus. Lau - da - mus te, glo - ri -
 Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus. Ad - o - ra - rr
 Pax bo - nae vo - lun - ta - tis. G'
 Pax _____ 6 6 7 6

Andante

6 6 7 6

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced • Carus-Verlag

3

ti - bi. De - po - tens. Je - su, Je - su Chri - ste,
 te. stis. Fi - li - us Pa - - tris. Qui
 gl Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni - te. Qui
 us, Rex coe - le - stis. De-us, A s
 6 6 6 5 6 6

5

mi - se - re - re no - - bis. Qui se - des ad dex - te-ram Pa - tris, mi - se - re - re

tol - - lis pec - ca - ta mun - di. Quo - - ni - am tu so - lus

tol - - lis pec - ca - - ta mun - - di. Tu

Pa - tris. Su - sci - pe de - pre - ca - ti - o - nem no - stram. τ

4 6 5

7

no - - bis. c tu, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men.

san - ctus De - i Pa - - tris. A - men, a - men.

In glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - men.

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

su Chri - - ste. In glo - ri - a De - i

6

$\frac{5}{3}$ $\frac{8}{6}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$

Credo

Intonation

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Organo

Violoncello
Contrabbasso

Carus-Verlag

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced •

6 5

3

3

Pa - tre na - a sae - eu - la. Per quem o - - mni - a

De - lu - mi - ne. Qui pro -

um ve - rum de De o ve - ro. Et pro - pter

tum. Ge - ni - tum, non fa - ctur

6 6

6

6

Carus 40.602

11

Adagio

5

p

5

p

fa - - - cta sunt. De - scen - dit de coe - - lis. Et in - car - na - tu - s est de Spi - ri - tu

pter nos ho - mi - nes, de - scen - dit de coe - - lis. Et in - car - na - tu - s est de Spi - ri - tu

no - stram sa - lu - tem de - scen - dit de coe - - lis. Et in - car - na - tu - s est de

a - lem Pa - tri. De - scen - - dit de coe - - lis. Et in - car - na - tu -

p

Adagio

6 6 4 5

8

8

San - cto ex - . Et ho - - mo fa - ctus est. Cru - - ci -

San - c^t - - gi - ne: Et ho - - mo fa - ctus est. Cru - - ci -

A - a Vir - gi - ne: Et ho - - mo fa - ctus est. Cru - - ci -

Ma - ri - a Vir - gi - ne: Et ho - - mo

Original evtl. gemindert

Ausgabequalität gegenüber

Evaluation Copy - Quality may be reduced

Carus-Verlag

6 6 5 6

11

fi - xus e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se -

fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - sus et se -

fi - xus e - ti-am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to pas - s

fi - xus e - ti - am pro no - bis: sub Pon - ti - o Pi - la - to

14 Andante

14 Andante

pul - tus est. Et re - di - e, se - cun - dum, se - cun - dum Seri -

pul - tus est. - ti - a di - e. Et i - te - rum ven - tu - rus est cum

pul

Andante

Ju - di - ca - re vi - vos et

Et a - scen - dit in coe -

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

17

ptu - - - ras. Et in Spi - ri - tum San - etum,
glo - ri - a. Et vi - vi - fi - can - tem. Qui cum
mor - tu - os: cu - jus re - gni non e - rit fi - nis. Qui ex Pa - tre F'
dex - te - ram Pa - tris. Cu - jus re - gni non e - rit fi - nis. Si .

6 7 # 7 6 6

20

Do - - mi - - can - - tem. Et u - nam san - ctam ca -
Pa - si - mul ad - o - ra - tur. Et ex -
Pa - tre et Fi - li - o. Con - fi - te - or u - num ba - ptis - ma -
fi - ca - tur: qui lo - eu - tus est . Et

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6

22

tho - li - cam et a - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Sae - cu - li A - - men.

spe - cto re - sur - re - cti - o - nem mōr - tu - o - rum. Sae - cu - li. A - - men.

in re - mis - si - o - nem pec - ca - to - rum. Sae - cu - li. A - - me

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li. A - - men. Sae - cu - li. A

PRO

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

6 5 6 5 6 5

Sanctus

Andante

Violino I

Violino II

Soprano

Alto

Tenore

Organ

Violoncello
Contrabbasso

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

PRO

Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

as, San - etus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

as, San - etus Do - mi - nus De - us, De - us Sa - ba -

as, San - etus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

as, San - etus Do - mi - nus De - us, De - us Sa -

as, San - etus Do - mi - nus De - us Sa - ba -

Andante

f

Tutti

1 1 5 6 6 4 3 4 6 6 4 #

5 Allegro

5

oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sunt coe - li et

8 oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra, ple - ni sun'

Allegro

6 # 6 # 6 #

8

ter - ra. ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

ter - ra. ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a. O - san - na in ex - cel - sis.

ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

6 5 4 3 6 4 3

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Benedictus

Andante

Violino I
Violino II
Soprano
Alto
Tenore
Basso

Organino
Violoncello
Contrabbasso

Andante

Solo

*Benedictus qui ve-nit in no-mi-ne, qui
Bene-di-ctus qui*

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert

Evaluation Copy Quality may be reduced • Carus-Verlag

Carus 40.602

17

The musical score consists of two systems of music. The first system starts with 'Andante' tempo, featuring two violins, soprano, alto, tenor, and basso parts. The second system also starts with 'Andante' tempo, featuring organino, violoncello, and contrabass parts. A large watermark reading 'Evaluation Copy Quality may be reduced • Carus-Verlag' is diagonally overlaid across both systems. Another watermark, 'Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert', is positioned near the bottom left of the first system. The score is in common time, with various dynamics like 'p' (piano) and '6' (sixteenth note). Measure numbers '3' and '4' are visible above the staff lines.

6

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni. Be - ne - di -

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

9

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy • Quality may be reduced

ctus qui ve - nit ni. O - san - na in ex - cel - sis.

ctus qui Do - mi - ni. O - san - na in ex - cel - sis.

mi - ne Do - mi - ni. O - san - na in ex - cel - sis.

nit in no - mi - ne Do - mi - ni. O - san - na

Agnus Dei

Adagio

Violino I
Violino II
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Organo
Violoncello
Contrabbasso

3
p f p f
Tutti p 3 p f
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re - re no -
p
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: mi - se - re -
p
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di: r
p
A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun

Adagio

p f p
6 5 6 6
bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
8 bis. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta
gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di. A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

11

sempre p

sempre p

11

mundi misere re nobis. Do - na no - bis pa -

p

mundi misere re nobis. Do - na no - bis pa -

p

mundi misere re nobis. Do - na no - bis pa -

p

mundi misere re nobis. Do - na no - bis pa -

p

7 5

4 3

sempre p
Senza organo

Carus-Verlag

16

f

f

16

cem, no - bis pa - - cem, pa - cem.

15

cem, na no - bis pa - - cem, pa - cem.

f

f

Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

do - na no - bis cem.